

INTRODUCCIÓN

LITERATURA E HISTORIA NATURAL EN LA PRIMERA MODERNIDAD

Las formas poéticas se parecen a las plantas: unas son oriundas del suelo en que crecen y otras son el resultado de injertos y trasplantes.

OCTAVIO PAZ

El *Laurel de Apolo* (1630) de Lope de Vega, un poema de cerca de siete mil versos divididos en silvas, donde se celebra la grandeza de casi trescientos poetas españoles, no resulta inusual. Con un acto como la *translatio*, tan típica de esta época, Lope consideraba a España como un nuevo Parnaso, una «poesistocracia», el nuevo hogar de la grandeza poética que hacía brillar el poder imperial de los Habsburgo (2002: 106). En *Antiguos y modernos* José Antonio Maravall señalaba que la idea según la cual España era más grande que Grecia o Roma fue un tropo común de este período. Las propias obras de Lope justificaban ya entonces esta afirmación, puesto que, según su contemporáneo Lorenzo Van der Hamen, «sin injuria igualan en numero y calidad (sino exceden, que difícilmente se ha de conceder) a todas las que gozamos de los Antiguos» (1632: 137). Por todo ello no debe resultar sorprendente la finalidad principal del *Laurel de Apolo* de Lope. No obstante, hacia la mitad de la segunda silva de este convencional e imperial poema hay un interludio onírico que finaliza con una miste-

riosa escena. Un barco aparece en Sevilla, la capital de la Administración colonial, cubierto de ramas de «mil árboles indios», entre los que se incluyen:

Bejucos de guaquimos,
camaironas de arroba los racimos,
aguacates, magueyes, achiotes,
quitayas, guamas, tunas y zapotes (2002: 133).

Los indianos, los españoles que habían viajado a las colonias para hacer fortuna y habían regresado para vivir lujosamente, se maravillaron al ver que las plantas que habían conocido durante su estancia americana crecían verdes y frescas en la península Ibérica.

Las plantas enumeradas por Lope presentan problemas de identificación para el estudioso actual (Alatorre, 2001: 34-35), al igual que muchos otros términos botánicos de la época (Pardo Tomás y López Terrada, 1993: 255-324). Algunos como «aguacate» ahora nos resultan familiares, pero todos los nombres son notablemente exóticos. Parece como si Lope, volviendo la mirada a la grandeza de Roma —la segunda silva empieza llamando a España «La Colonia inmortal de los Romanos»— no pudiera resistirse a mencionar la riqueza botánica de las colonias americanas (2002: 125).

No obstante, la reacción de los indianos es quizás lo más interesante:

Preguntaban de dónde había traído
árboles, que en la India habían nacido,
tan frescos a Sevilla (2002: 133).

Esta actitud no es lo que Anthony Grafton (1992: 4) ha llamado «the Shock of Discovery» (el impacto del descubrimiento), sino algo completamente diferente: la sorpresa de la proximidad. Con la aparición fantástica de plantas exóticas en Castilla, el *Laurel de Apolo* muestra cómo los nuevos frutos del contacto con América estaban empezando a ser cercanos y a tenerse a mano.

Fue ésta, precisamente, la experiencia de Carolus Clusius, el naturalista flamenco que visitó la Península durante los años 1564 y 1565, que no tuvo que esperar a que las plantas americanas fueran desembarcadas en el puerto de Sevilla, sino que las vio crecer muy vigorosas

en lugares como Valencia (López Terrada: en prensa). El poema de Lope y la historia natural peninsular de Clusius —el *Rariorum Aliquot Stirpium Per Hispanias Observatarum Historia* (1576), el gran estudio sobre la flora ibérica del siglo XVI en el que describe sus experiencias— son textos completamente diferentes. Sin embargo, tanto la literatura como la historia natural tienen en común el hecho de que permiten estructurar y ordenar los conocimientos sobre el mundo natural ya que son sistemas de control lingüístico. Por ello, durante los siglos XVI y XVII ambas se ocuparon de un problema tan importante como era el de enfrentarse al número cada vez mayor de especies diferentes de plantas conocidas en Europa, fruto de los procesos colonizadores y del desarrollo de la navegación.

A lo largo de todo el Imperio de los Habsburgo y en trabajos tan dispares como el *Laurel de Apolo*, los bodegones de Juan van der Hamen —hermano de Lorenzo van der Hamen— y los estudios de historia natural de Clusius, encontramos intentos de responder a través de estrategias de representación a la cada vez mayor abundancia de plantas conocidas. Por supuesto, esto no quiere decir que los naturalistas, los artistas y los poetas respondiesen de la misma forma ante el mundo natural. La sorpresa y el placer que casi invariablemente acompañan a la adquisición de conocimientos sobre las plantas se manifestaron de modos muy diferentes en los trabajos de los autores literarios y en las obras de los naturalistas. Los herbarios de los siglos XVI y XVII se caracterizan por el intento de controlar, catalogar y dominar la abundancia natural recientemente identificada. Sin embargo, los poetas, los dramaturgos y los escritores tenían por lo general otros objetivos: se apropiaron de la exuberancia de la naturaleza y la enfatizaron, convirtiendo un problema de conocimiento en una cuestión estética que llegaría a dominar la época moderna.

No obstante, es fundamental señalar aquí, de acuerdo con Brian Ogilvie, que el sistema de representación literario y el científico formaban parte de dos «cultural forms» o tradiciones culturales diferentes (2006: 5). Por supuesto, hubo puntos de contacto importantes entre las artes y las ciencias, tal como ha puesto de manifiesto recientemente Richard Holmes en *The Age of Wonder*. Sin embargo no se ha valorado adecuadamente el papel que tuvo la literatura tanto en la difusión de saberes botánicos como en la sistematización —literaria y no científica— de dichos saberes.

El poder imperial, la naturaleza colonial y su representación literaria estuvieron inextricablemente unidos en la España moderna. Rolena Adorno (2007: 8) afirma que la narrativa es el medio esencial de todas las obras sobre las Indias.¹ Sin embargo, han sido los historiadores de la cartografía los que han demostrado más claramente que las cuestiones de poder y las de representación iban de la mano. Ricardo Padrón, por ejemplo, describe de modo muy elocuente cómo el siglo XVI fue en España el momento en que el imperio se fraguó primero sobre el terreno y después se imaginó en las páginas (2004: 8).² Pero si la cartografía es un medio con el que dar forma y reforzar la noción de propiedad espacial, la literatura cuenta con frecuencia con sus propios principios de ubicación.

Cervantes dijo que las obras de teatro eran mapas que erosionaban nuestro sentido de la relación espacial: «Muy poco importa al oyente», dice el personaje Comedia en la obra de Cervantes *El rufián dichoso*, «que yo en un punto me pase / desde Alemania a Guinea». Los abruptos movimientos del teatro, al igual que la repentina aparición de flora exótica en el *Laurel de Apolo* de Lope, indican que, más que el impacto del descubrimiento, fue la sorpresa por la proximidad, la amplitud de los contactos con nuevos y curiosos artefactos, los que hicieron a la sociedad europea reevaluar sus sistemas para describir el mundo natural.

Este fue el caso de la monarquía hispánica de la época, una monarquía patrimonial con un alcance globalizador. El mismo concepto de flora local, «lo indígena ubicado dentro de la misma Europa» (Cooper, 2007: 3), tuvo un desarrollo completamente diferente en España.³ Un buen ejemplo es el *Per Hispanias* de Clusius. El viaje a la Península, y luego a través de ella, de un flamenco súbdito de Felipe II, Clusius, fue posible gracias a los sistemas de caminos y transportes que comunicaban los reinos ibéricos con otros territorios de la monarquía (Parker, 1998: 47-76; López Piñero y Navarro Brotóns, 1997: 13-26). De esta forma, el estudio de las plantas se llevó a cabo de modo diferente en cada lugar de la monarquía, pero siempre dentro de un contexto imperial. Este marco se mantuvo tanto en la literatura como

¹ «Narrative is the essential mode at the core of all the writings on the Indies.»

² «Empire was first forged on the ground and first imagined on the page.»

³ «The indigenous located within Europe itself.»

en la historia natural o cualquier otra forma de representación de la experiencia del mundo natural.

Es difícil exagerar la importancia de que el concepto de lo «indígena» no se desarrollara en España tal como se hizo en Alemania, por ejemplo. Como explica Atran (1990: 135), la historia natural fuera de España tomó como punto de partida «tipos de la antigüedad mediterránea, sirviendo como dechado a varias especies, tanto las de climas templados como las exóticas».⁴ En términos simples, la botánica frecuentemente procedió desde lo que resultaba conocido y familiar hacia lo desconocido, desde lo indígena hacia lo exótico: «El conocimiento local, sin importar lo provincial que pudiera ser inicialmente, se podía relacionar posteriormente con una visión más comprensiva del mundo» (Atran 1990: 135).⁵ Sin embargo, tal como señala López Piñero (2002b: 566), si consideramos la Corona de Castilla y todos sus dominios, incluyendo sus colonias, sucede justamente lo opuesto. Relativamente se le dedicó poco esfuerzo al desarrollo de una concepción de la flora «local» o «indígena» durante los siglos XVI o XVII en la propia Castilla, mientras que a la comprensión de la flora exótica de las colonias se le dedicó un enorme esfuerzo. En otras palabras, los historiadores naturales de Castilla estudiaron la flora de las colonias antes que la flora local. Tal como sugieren los ejemplos de Clusius y de los historiadores naturales de la colonia, las divisiones entre lo local y lo exótico cobraban poco sentido en un imperio que ocupaba casi todo el mundo. Otro ejemplo que resulta pertinente es el de Valencia, un reino peninsular que no formaba parte de la Corona de Castilla y, por lo tanto, no estuvo tan involucrado en la Administración colonial. En Valencia, la historia natural se desarrolló de forma más similar a los casos estudiados en Alemania por Cooper.

En los últimos años los historiadores de la ciencia, como veremos más adelante, han prestado una considerable atención a las formas de representación de las plantas, analizando la abundancia floral como un desafío taxonómico. Mientras que los historiadores de la literatura, con la importante excepción de Rafael Osuna, han dejado de lado es-

⁴ «Ancient Mediterranean types, serving as paragons to which both temperate and exotic species might be attached.»

⁵ «Local understanding, no matter how provincial initially, could then be related to a broader view of the world.»

ta cuestión, a pesar de que constituye un campo de enorme riqueza en la literatura española del Siglo de Oro. Con el objeto de intentar documentar la fascinación de estos autores por el mundo vegetal, este libro recoge más de doscientas plantas mencionadas en la literatura del Siglo de Oro. Todas ellas han sido identificadas de acuerdo con la nomenclatura científica actual y acompañadas de citas de los textos en las que aparecen. En otras palabras, este libro intenta dar una estructura y un orden a las respuestas de la literatura de los siglos XVI y XVII a la abundancia del mundo natural. Evidentemente no se trata de un listado exhaustivo, pero tampoco pretende serlo. Su finalidad concreta es la de proporcionar una muestra representativa de la diversidad de especies botánicas que aparecen en la literatura española de los siglos XVI y XVII.

La utilidad de este libro es triple. En primer lugar, permitirá a los lectores de la literatura del Siglo de Oro identificar, algunas de las plantas mencionadas en los textos de Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca o Miguel de Cervantes, entre otros. Por otra parte, proporcionará a los investigadores interesados en la Historia moderna de España una idea general de la difusión de los saberes botánicos durante este período, incluyendo temas como las propiedades médicas de las especies, su cultivo o los significados simbólicos y alegóricos de las plantas. En tercer y último lugar, probará la existencia de lo que yo llamo una estética fitológica, una característica de la literatura del Siglo de Oro que ha sido en gran medida olvidada.

LA ESTÉTICA FITOLÓGICA DEL BARROCO ESPAÑOL

La importancia de la representación de las flores en la literatura de este período no puede sorprendernos si asociamos el tropo más familiar y arquetípico del Barroco —la *vanitas*— con las descripciones de la efímera rosa. No obstante, éste es sólo un aspecto de un fenómeno mucho más generalizado y profundo. Uso el término de estética fitológica para describir, por un lado, el elevado estatus que el reino vegetal disfrutó a finales del siglo XVI, y más especialmente durante el siglo XVII, en el arte, la ciencia y la literatura. Por otro lado, hace referencia a los cambios que experimentaron las formas de representación de las plantas en cada uno de estos campos. Ello no supone una

ruptura radical con las formas de estudio y representación renacentistas de las plantas, sino más bien una serie de sutiles modificaciones en la manera en que eran percibidas. Esta transformación fue lo que condujo a una proliferación de representaciones florales, al protagonismo de las plantas en las obras pictóricas y literarias, así como su presencia en la alegoría política.

La estética fitológica en la literatura tiene componentes teóricos y prácticos. En la teoría, la composición del trabajo literario se entiende en términos de colección de flores o creación de un ramillete. Esta cuestión está relacionada, aunque no es exactamente lo mismo, con la tradición de «lugares comunes» y la idea según la cual la literatura se compone a partir de distintos materiales de un *thesaurus*. El *thesaurus* —imagen que sugiere un espacio cerrado y limitado— implica que el autor dispone de un número fijo de tropos, *loci* o lugares comunes, mientras que el ramillete permite una incorporación de materiales casi ilimitada. De este modo, la abundancia retórica, que se podría calificar de excesiva y que es el sello de identidad de la literatura barroca, deja patente esta teoría de la composición. En otras palabras, ésta es la teoría de una copia o elocuencia potencialmente infinita. No es una coincidencia que en este tema se refleje la proliferación de las nuevas especies de plantas identificadas que inundaron los sistemas taxonómicos de la historia natural moderna.

En la práctica, la estética fitológica designa la predilección literaria por la alusión botánica y representación de plantas, con frecuencia en largas listas de flores o catálogos de cultivos. A partir de los estudios de Osuna (1968: 1996) esta fórmula ha recibido el nombre de «bodegones literarios». La representación literaria del mundo vegetal reproduce a pequeña escala la teoría compositiva de la colección floral. Más aún, hubo una tendencia a transformar los significados clásicos añadiendo nuevos sentidos provisionales o coyunturales que a menudo eran utilizados en la alegoría política. Con ello, las flores y los árboles se convierten a menudo en claves de la sociedad humana.

Por todo ello, para reflejar la tensión no resuelta entre un interés científico de corte realista y los valores de la literatura utilizo el término de estética fitológica. La utilidad del término y del enfoque viene dada en gran parte por la naturaleza de los fenómenos a los que voy a prestar atención, que resultan ser, en gran parte, pseudocientíficos (engañosamente similares a la ciencia). En ocasiones, durante el Siglo de

Oro, la literatura se interesó por ofrecer una imagen minuciosa y «realista» de las plantas. Pero la literatura no es ciencia. Por esta razón, los intereses que la literatura comparte con la ciencia están siempre ligados a valores estéticos.

La correcta identificación de las plantas que aparecen en la literatura del Siglo de Oro es uno de los problemas textuales más difíciles a los que tienen que enfrentarse críticos, historiadores y lectores actuales. La historia de los saberes científicos sobre las plantas en España es todavía un tema poco conocido y es necesario analizar previamente con detalle las relaciones entre las representaciones científicas, literarias y artísticas de las plantas antes de enfrentarse a la forma en que la moda por las plantas impactó en la literatura.⁶

Es cierto que hay algunos historiadores de la literatura —como Edward H. Friedman, Aurora Egido, Ignacio Arellano, Ángel Luis López y Teresa S. Soufas, por mencionar sólo algunos— que han estudiado el empleo de metáforas o las descripciones florales en determinados autores y obras.⁷ Sin embargo hay muy pocos trabajos que intenten documentar la representación literaria de las plantas desde una perspectiva amplia. Otros estudios, como *Wild Flowers in Literature* de Vernon Rendall, *The Language of Flowers: A History* de Beverly Saetón, o *Nature and Art in Renaissance Literature* de Edward William Tayler, o no se ocupan en absoluto de España o pasan por alto la relación que la representación literaria pueda tener con la comprensión de

⁶ En las últimas dos décadas se han realizado grandes esfuerzos de investigación para recopilar y profundizar en los saberes acerca de las plantas en la España moderna. Gracias a los trabajos de José María López Piñero, María Luz López Terrada, José Pardo Tomás y otros, la imagen que tenemos en la actualidad sobre ellas es mucho más clara.

⁷ El trabajo de Friedman (1979: 19-38) sobre las imágenes florales ha aclarado la complejidad de la significación floral en la poesía de Francisco de Rioja. La erudita introducción de Aurora Egido (1993) al *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas, sitúa este impresionante poema en el marco de las corrientes de pensamiento histórico natural del siglo XVII. Por su parte, la explicación de Ignacio Arellano (1992: 755-762) de un chiste de Calderón en *El médico de su honra* ayuda a los lectores modernos a entender la dimensión erótica de las referencias a la agricultura. Aunque también hay trabajos como la «Introducción» de Ángel Luis López (1992) a *El tabaco en la escena española* o el estudio de Soufas (1987: 25-35) sobre el significado de la rosa, pocos estudios tratan de documentar la representación literaria de las flores y de las plantas de una forma más amplia.

la historia natural. De esta manera, si se tiene presente la frecuencia con la que autores de este período describieron las plantas y sus formas de cultivo o recurrieron a la metáfora del ramillete para describir su propia composición literaria, se hace patente la necesidad de disponer de estudios de conjunto y en profundidad donde recoger y analizar el interés durante la Edad moderna por las representaciones literarias de las plantas.

Está claro que existió una relación conceptual entre el trabajo del naturalista y el del escritor. Para dar a los lectores una idea previa de esta relación puede ser muy útil examinar unos pocos ejemplos tomados de los géneros más representativos del siglo XVII: la poesía lírica, el auto sacramental, la literatura devota, la historiografía y la comedia. En cada uno de ellos, la autoría y la construcción de un ramillete están explícitamente comparadas.

Gabriel Bocángel dedicó un madrigal a las *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro* de Manuel de Gallegos (1637), describiendo este poema como un «ramillete» de «memorias, y flores» al preguntar:

¿Qué Invierno habrá que su abril rompa,
si a Lusitana Musa su fragancia
debe? ¿Si le agradece la elegancia,
prometiéndola en sólido tributo
láminas de hojas, y memoria en fruto?

En este poema se compara la escritura con la recolección de flores: las *Obras varias* pueden ser asimiladas a las flores —las «láminas» pueden ser comparadas con las «hojas»—, pero la longevidad de un libro es diferente a la brevedad de la vida de una planta. Así, el libro es una maravilla mayor, por ser igual a un ramillete, pero inmune al paso del tiempo.

En los autos sacramentales es muy frecuente ese mismo tipo de lenguaje. En *El veneno y la triaca*, por ejemplo, la base de la trama argumental es la lucha por el control de las equivalencias terminológicas, «hoja» y «lámina» entre otras. En este caso, es un árbol —que al mismo tiempo es el Árbol de la Sabiduría del Bien y del Mal y el Árbol de la Cruz, es decir, el veneno y triaca que dan nombre al auto—, el que se convierte en una «lámina» donde los personajes pueden escribir. Lucero es un pretendiente diabólico que quiere conseguir a la virginal Infanta prometiendo grabar sus nombres en la corteza de un árbol para que perduren toda la eternidad:

Lámina será tan rara
el papel del tronco herido,
que mi trofeo esculpido
en la que hoy es tierna vara,
con letra gótica y clara
callar el paso se vea
del árbol, hasta que sea
—él gigante, ella inmortal—,
un padrón original
que el género humano lea (2000: 110-111).

Con este pasaje, el árbol se convierte en un lugar donde se narra, escribiendo «con letra gótica y clara», lo ocurrido. En este caso, Lucero desea escribir sobre él la narración de su propio triunfo, realizando un engañoso emblema del deseo controlado y desenfrenado.

Poco después introduce una segunda «lámina», en esta ocasión el retrato de Infanta. De nuevo, Lucero evoca un contexto floral para describirlo «lineado con los colores / del clavel y del jazmín» (2000: 120). Lucero, explica que se enamoró de Infanta por la belleza del retrato o de la «copia»:

Bellísima deidad, que repetida
de uno y otro matiz, vives pintada;
bellísima deidad, que iluminada
de un rayo y otro, animas colorida,
¿cómo, estando en la lámina sin vida
dejas la vida a tu beldad postrada? (2000: 115).

Así, de nuevo, la lámina llega a ser el *locus* para la yuxtaposición de una imagen y el texto de Lucero.

Mientras que la capacidad de Calderón para establecer y explotar las correspondencias conceptuales es bien conocida, no lo es tanto la aparición de tendencias similares en los libros devotos de sus contemporáneos. En la *Corona dolorosa y ramillete historico, exercicio espiritual para los que se precian de siervos humildes de Maria* (1664) de Francisco Epifanio Cedó, el título es mucho más que una simple convención barroca. El primer capítulo está construido sobre un extenso examen de «el árbol milagroso de la Mostaza», fusionando imágenes bíblicas que incluyen el Calvario y el Jardín del Edén (1664: 1r). Comienza así: «En esta Mostaza hallamos figurado el árbol santo de la Cruz, que lo es de sabiduría, y vi-

da: tan alzado, y frondoso, que la mucha diligencia no se hallará otro más dilatado. ¿Qué gentes, qué naciones, qué pueblos no han venido a la sombra de este santo Árbol?». De esta manera, el título indica un punto de partida botánico para el «exercicio espiritual» de Cedó.

Lo mismo ocurre de forma repetida en la historiografía de la época, incluso en contextos todavía más sorprendentes como *El Marañon, y Amazonas, historia de los descubrimientos, entradas, y reduccion de naciones* (1684) de Manuel Rodríguez. En su dedicatoria a Jerónimo Vaca de Vega, Rodríguez llama a sus «noticias» un «estimable ramillete de varias flores fragantes, y vistosas», llegando a explicar que «aunque a estas, y sus frutos producidos, solo para Dios, los han ocultado a los ojos humanos, no ha dejado de recoger algo de todo mi diligencia, y sin ser de propia elección lo adquirido, como la tuvo el Poeta en otros campos» (1684: «Al General Don Geronimo Baca de Vega»). La diferenciación explícita entre el trabajo del poeta y el del historiador —«sin ser de propia elección... como la tuvo el Poeta»—, incluso cuando la narración final es un «ramillete de varias flores fragantes», indica que la comparación entre la recolección de flores y la escritura era lo suficientemente flexible y atractiva no sólo para abarcar los diferentes objetivos de la poesía y de la historiografía, sino también para que un historiador la incluyese en su dedicatoria.

Por último, en la comedia encontramos a menudo que la construcción de un ramillete es una actividad en la que participan los personajes. La comedia de Agustín Moreto, *Santa Rosa del Perú*, como otros muchos dramas hagiográficos, fusiona lo dramático, lo historiográfico y lo devoto. En ella, la protagonista, Rosa, forma una guirnalda en agradecimiento de un milagro diciendo:

... en mí no es virtud
lo que en Dios es providencia;
y pues las flores tenemos,
tejamos esta diadema (1676: 78).

Su criado y compañero, Bodigo, responde relacionando el trabajo espiritual que ha llevado a cabo Rosa con la venta de flores en la plaza de Santa Cruz de Madrid:

En hazerlas ramilletes
es mejor que se entretenga,

John Slater

que en Santa Cruz a ocho cuartos
los venden las jardineras (1676: 78).

En todos estos ejemplos hay un interés más o menos abstracto por el mundo natural que se yuxtapone a la creación literaria.

Esta asociación entre flores y poesía no es nueva; para Virgilio, san Agustín y otros autores de la Antigüedad era ya un lugar común. Pero durante el Barroco español la ubicuidad de títulos tan bien conocidos como *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía, o *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa, además de otros menores como *Ramillete de Nuestra Señora de Codes* (1608) de Juan de Amiax, *Flores de España excelencias de Portugal* (1631) de Antonio de Sousa de Macedo, o *Ramillete de varias flores poeticas, recogidas, y cultivadas en los primeros abriles de sus años* (1676) de Jacinto de Evia, por señalar sólo algunos, indica un renovado y aún más fuerte interés en este tipo de convenciones.

EL ESTATUS CONCEPTUAL DE LAS PLANTAS EN LA COSMOVISIÓN MODERNA

La Biblia recoge dos de los grandes sucesos taxonómicos de la historia de la humanidad: el momento en que Adán dio nombre a los animales y la entrada de los animales en el arca de Noé. Tal como muestra Don Cameron Allen en *The Legend of Noah*, y más aún Janet Browne en *The Secular Ark*, la historia de la supervivencia de Noé tras el Diluvio y la repoblación de la tierra se convirtieron en objeto de interés científico durante los siglos XVI y XVII. Athanasius Kircher, por ejemplo, explica en el *Arca Noë* (1675) que el arca tiene un gran interés para el estudio de la historia natural porque es «intellectualis, & invisibilis *Mundi Archetypi*», un arquetipo del mundo (1675: 149).⁸ Sin embargo, las plantas no forman parte de este microcosmos. Existen en este mundo, pero no son parte de lo que Kircher llamó «Geocosmi compendium».⁹ Así, en un libro en el que el autor trata de temas no

⁸ Para conocer la difusión de las ideas de Kircher en la Península, véase: Glick (1971: 379-381). Sobre su recepción en las colonias españolas, véase Findlen (2004: 329-364).

⁹ Como Browne (1983) explica, las razones de esta ausencia son bastante simples. En primer lugar, Dios no le enseñó a Noé a recolectar plantas; en segundo lugar, dado

bíblicos tales como si las sirenas deberían haberse subido a bordo del arca (1675: 73) o si los unicornios perecieron en el Diluvio (1675: 58-59), el que no aparezcan plantas debe ser interpretado como una omisión muy conveniente, puesto que para los naturalistas el problema de la clasificación de las plantas era mucho más difícil de resolver que el de los animales.¹⁰

Es cierto que Noé no llevó consigo plantas, pero la decisión de Kircher de utilizar el arca como una herramienta taxonómica global —que por imperativo bíblico podría excluir la vida vegetal— no significa, en absoluto, una falta de interés por las plantas. Por el contrario, este hecho subraya dos nociones básicas sobre el mundo vegetal. La primera es que las plantas —alejadas del «*Geocosmi compendium*»— existen fuera de la esfera conceptual de la actividad humana. Como veremos, abundan las comparaciones entre las flores y las estrellas, simbolizando su estatus interesférico. La segunda, no obstante, es que las plantas son susceptibles de ser utilizadas por el género humano con propósitos fundamentalmente prácticos o instructivos.¹¹ El aparente simplismo de esta última noción esconde las importantes consecuencias que tuvieron con el tiempo estas dos ideas. De hecho, ambas constituyen la base conceptual de la estética fitológica.

Karen Meier Reeds ha señalado que el «latín medieval no tenía un término para la “botánica”» (1991: 521).¹² López Piñero y López Terrada también explican que, si bien «el estudio de los vegetales correspondía, desde el punto de vista teórico, a la historia natural», el estudio sistemático de las plantas que en la actualidad podríamos deno-

que las plantas son capaces de diseminarse a distancia, a diferencia de los animales, que deben estar físicamente presentes para poder procrear, no fue necesario que las plantas fueran recolectadas por parejas.

¹⁰ Kircher hace referencia a las plantas en dos ocasiones. La primera como un rasgo del hábitat que puede influir en las características de los animales (1675: 49-59); la segunda, cuando analiza las vigas del arca como una alegoría mística de la madera de la cruz (1675: 150). El hecho de que el «*Geocosmi compendium*» de Kircher no incluya plantas tiene sentido únicamente porque Noé no recolectó plantas para su preservación en el arca. No obstante, este hecho solamente subraya las limitaciones que supone utilizar la historia de Noé como una herramienta taxonómica.

¹¹ Esteban de Villa, reflejando las creencias más convencionales sobre la disponibilidad de las plantas para uso humano, escribe: «La causa final de la creación de las plantas, es el ornato del mundo, pasto de los animales, y provecho nuestro...» (4).

¹² «Medieval Latin had no term for “botany”.»